

Desenhos de Pesquisa

O TEATRO DO SÉCULO XVIII NO BRASIL: das festas públicas às casas de ópera

*BRAZILIAN THEATRE IN THE 18TH CENTURY:
from public festivities to opera houses*

*EL TEATRO DEL SIGLO XVIII EN BRASIL:
de las festividades públicas a las casas de ópera*

Mariana Soutto Mayor



Mariana Soutto Mayor

Mestra em artes cênicas pela ECA/USP e professora de história do teatro. É integrante do LITS (Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade), coordenado pelo Prof. Dr. Sérgio de Carvalho. Atua como dramaturga e atriz

Resumo

O artigo investiga as novidades teatrais que ocorreram no Brasil colonial durante o século XVIII. Desde o início da colonização houve no Brasil a aclimação de modelos festivos europeus, mas foi no século XVIII que ocorreu a construção de instituições teatrais conhecidas como casas de ópera, modificando as funções relacionadas ao teatro. O texto aponta questões sobre esses processos de mudanças, considerando as manifestações cênicas que ocorriam anteriormente aos edifícios teatrais pelo viés da teatralidade.

Palavras-chave: Teatralidade colonial, Teatro brasileiro, Festividades, Casas de ópera.

Abstract

The article investigates the innovations of the theater that occurred in the colonial Brazil during the 18th century. Since the beginning of the colonization, Brazil faced its acclimation to European models, however in the 18th century one can see the building of theater institutions, known as “casas de ópera” [opera houses], changing theater functions. This text aims to question this process of changing, considering staging manifestations that occurred previously to this process from the point of view of the theatricality.

Keywords: Colonial theatricality, Brazilian theater, Festivities, Opera houses.

Resumen

El texto investiga las novedades teatrales que ocurrieron en el Brasil colonial en el siglo XVIII. Desde el inicio de la colonización, hubo en Brasil la aclimatación de modelos festivos europeos; sin embargo, en el siglo XVIII ocurrió la construcción de instituciones teatrales conocidas como Casas de Ópera, cambiando las funciones relacionadas al teatro. El texto cuestiona esos procesos de cambios, considerando las manifestaciones escénicas que ocurrían anteriormente a los edificios teatrales mediante la idea de teatralidad.

Palabras clave: Teatralidad colonial, Teatro brasileño, Festividades, Casas de ópera.

Estudar o século XVIII no Brasil sob o ponto de vista da história do teatro brasileiro significa apreender duas teatralidades distintas: as festividades públicas, que eram estruturadas por vários tipos de manifestações cênicas, e as casas de ópera, prédios teatrais institucionalizados. Foi neste século que as primeiras casas de ópera foram construídas, ao mesmo tempo em que se manteve a tradição das festas coloniais associadas à Coroa portuguesa e à Igreja Católica.

Houve um processo de transição no qual as manifestações cênicas passaram das ruas das províncias aos prédios das casas de ópera e vincularam-se a um circuito comercial de arte que começava a nascer – já que as casas de espetáculos foram construídas com iniciativa privada.

Para entender este período de transição, devemos configurar o que seriam as festividades públicas coloniais sob o ponto de vista do teatro, para então questionarmos o surgimento das casas de ópera. A construção desses prédios não significou o término das celebrações coloniais, pois nota-se que o teatro na colônia adquiriu mais uma função além de seus significados políticos, pedagógicos e religiosos, pois começou a se tornar também uma mercadoria.

Entretanto, para considerar as casas de ópera como novidades teatrais, é preciso reconhecer a teatralidade presente nas festas públicas que ocorriam desde o início da colonização no Brasil. Há um debate da historiografia do teatro brasileiro tradicional que considera as categorias de autor, texto, encenação, público e mercado teatral como essenciais para definir a instituição de um teatro no Brasil. É conhecido o ensaio do importante pesquisador brasileiro Sábato Magaldi intitulado “Vazio de dois séculos”, em que discorre sobre o teatro colonial dos séculos XVII e XVIII. Segundo ele:

Não chegaram a nós outras peças jesuíticas e, pelo menos até agora, não se descobriram textos que tenham sido representados durante o século XVII. Os pesquisadores anotam, aqui e ali, uma encenação, ao ensejo de uma festa comemorativa. Às vezes se guarda o nome de um autor, como os dos baianos Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque e José Borges de Barros, e do carioca Salvador de Mesquita, e o título de um ou outro texto. Em geral até mesmo se desconhece o assunto das obras, restando somente a indicação do festejo e a respectiva data. [...] Situação semelhante prolonga-se pela primeira metade do século

XVIII, enquanto, na segunda, instala-se em muitas cidades um teatro regular, em “casas de ópera” edificadas para as representações. (MAGALDI, 1997, pp. 25 e 27).

Por esse ponto de vista, para o historiador interessa apenas a encenação dialogada baseada na veiculação cênica de um texto e, se possível, apresentada em um edifício teatral, como uma casa de ópera. Porém, como essas instituições só surgiram na segunda metade do século XVIII no Brasil, tal visão tende a não considerar outros tipos de teatralidades que ocorriam com frequência desde o século XVI.

É importante olhar para o século XVIII pelo viés das manifestações cênicas para considerar que o teatro não está necessariamente atrelado à existência de uma dramaturgia, de atores profissionais ou espaços teatrais. Além da importância histórica, as celebrações coloniais são ricos objetos de estudos cênicos ao adotar a perspectiva de que são fenômenos da teatralidade.

Por teatralidade compreende-se formas espetaculares que existem além do texto teatral e de uma instituição especializada, em termos de mercado local ou ordem estatal. De acordo com a definição de Barthes (2000 apud SARRAZAC, 2000, p. 55), “teatralidade é o teatro menos o texto”.

Outro ponto importante para aprofundar esse debate é considerar as produções culturais da colônia não como autônomas, mas sempre relacionadas com as portuguesas. Antônio Candido (1981) escreveu que a literatura colonial era um ramo da literatura portuguesa. Esse ponto de vista nos interessa para evitar expectativas nacionalistas sobre o teatro em um período de dependências econômicas, políticas e culturais. Entendemos que a produção colonial não é uma cópia das formas culturais metropolitanas, mas o resultado de um processo de aclimações, no qual as especificidades sociais e políticas influenciaram diretamente.

Essa ideia não se aplica somente às festas públicas, mas também à construção das casas de espetáculos, que seguiam o modelo português de arquitetura, funcionamento, modo de produção e repertório: muitas das peças apresentadas, por exemplo, eram de autoria do dramaturgo Antônio José da Silva, o Judeu, que, apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, passou toda sua curta vida em Lisboa, apresentando-se no Teatro do Bairro Alto. Por isso, o

desafio do estudo dos temas coloniais é justamente investigar quais seriam as especificidades da Colônia, considerando os modelos europeus.

Das festividades públicas às casas de ópera no Brasil colonial

Em maio de 1733, ocorreu em Vila Rica, na capitania de Minas Gerais, a festividade Triunfo Eucarístico. A festa comemorava a transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos para a Matriz do Pilar, recém-reformada. Essa celebração mineira está situada no cruzamento entre festa e teatro, rito e espetáculo. Por aproximadamente um mês, as ruas de Vila Rica foram transformadas para dar passagem a uma série de manifestações cênicas que envolviam música, dança, cortejo com alegorias, carros e arcos triunfais, luminárias, símbolos pagãos e cristãos, cavalhadas, touradas e peças teatrais, tendo como pretexto “narrativo” a celebração.

Por meio da festa, organizou-se uma forma de teatralidade pública ligada a formações e instituições da religião e da política. Produzida por irmandades e também com a ajuda da Câmara Municipal, o festejo tomou grandes proporções, envolvendo grande parte das irmandades de Vila Rica, membros do Senado da Câmara e o próprio governador geral. Por mobilizar toda a cidade, o público certamente foi numeroso, composto por diversos grupos sociais. Como espetáculo de fascínio e enorme apelo sensorial, o festejo integrava simbolicamente a população em seu cortejo principal.

O Triunfo Eucarístico foi apenas uma das inúmeras festas do período colonial no Brasil. Desde o século XVI, com as festividades de aldeamentos jesuíticos¹ até o início do século XIX, os nascimentos, casamentos e mortes de reis, comemorações religiosas, como Corpus Christi e homenagens aos santos católicos, festas de irmandades, entradas de bispos e funcionários da Coroa portuguesa eram motivos para a realização de festividades que seguiam padrões formais provenientes de modelos europeus.

Em muitas capitanias coloniais, como Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia,

1. Para mais informações consultar o excelente texto de Sérgio de Carvalho (2015), em que debate as interpretações sobre o chamado “teatro catequético” e o reconfigura a partir da comparação com os modelos europeus e as estruturas de festividades indígenas.

Pernambuco, Pará, Minas Gerais, há documentos sobre celebrações religiosas e cívicas. Isso porque o modelo europeu não se aplicava somente aos padrões festivos, mas também à escrita de relatos sobre as festas. No caso da festa Triunfo Eucarístico, por exemplo, o relato foi escrito pelo português morador de Minas Gerais Simão Ferreira Machado, e foi publicado em Lisboa no ano seguinte, em 1734. Para o estudo dessas festividades, sob o ponto de vista das artes cênicas, o que temos à mão são fragmentos de uma teatralidade efêmera documentados nesses relatos coloniais.

Por meio desses documentos sabemos que uma das atrações das festividades era a apresentação de peças teatrais – muitas delas adaptações de textos do Século de Ouro espanhol. Esses espetáculos eram apresentados em tabladros de madeira em praça pública, no mesmo lugar onde ocorriam as touradas, jogos de argolinhas e cavalhadas. Os artistas que se apresentavam eram formados dentro das irmandades religiosas, assumindo várias funções como músicos, atores e dançarinos, ou eram moradores da província que trabalhavam como pequenos comerciantes, profissionais liberais, talvez até escravos, que poderiam atuar nas horas vagas como artistas de uma peça. Muitos desses artistas, sejam eles profissionais ou amadores, participavam de vários momentos da festividade além do teatro, representando mascarados e alegorias nos cortejos, dançando em apresentações, tocando instrumentos ou participando do coro nas missas.

Esse cenário começou a se modificar com a construção das primeiras casas de ópera em várias províncias da Colônia. A primeira de que se tem notícia foi construída em 1719 no Rio de Janeiro para representar peças de marionetes. A partir de então, há registros da Casa de Ópera de Salvador, de 1729; da Ópera dos Vivos, do famoso Pe. Boaventura, em 1754 no Rio de Janeiro; do Teatrinho de Bolso de Chica da Silva, no Arraial do Tejuco, em Minas Gerais em 1766; da Casa de Ópera de Porto Alegre; da de São Paulo, em 1769, e a de Belém do Pará, em 1774, para citar algumas dessas construções.

Para cada uma dessas instituições há especificidades; entretanto, podemos afirmar que, de maneira geral, todas surgiram a partir de iniciativas privadas com o objetivo de apresentar espetáculos teatrais. O modelo que essas construções seguiam era proveniente de Portugal, onde os teatros públicos eram construídos pela iniciativa privada e alugados para empresários

que se ocupavam da produção de espetáculos, do uso comercial das salas e, conseqüentemente, da gestão do teatro. Segundo a pesquisadora Rosana Brescia, os teatros públicos portugueses desenvolveram suas atividades sem interferência do Estado, salvo quando tinham de pagar alguns impostos (BRESCIA, 2010, p. 107).

A construção das casas de ópera não significou o término da realização de festividades públicas; pelo contrário, estas continuaram sendo organizadas concomitantemente às temporadas de representações nos prédios teatrais. Entretanto, o que se nota é que tanto o espaço do teatro como suas funções começaram a se modificar no ambiente colonial. As casas de ópera estruturaram um mercado teatral na Colônia ao fomentar companhias locais de teatro, estimular a vinda de companhias estrangeiras, formar um público específico e transformar a atividade teatral em um evento social e comercial.

É conhecido o alvará do Marquês de Pombal de 17 de julho de 1771, que regularizou as atividades teatrais em Portugal e, conseqüentemente, em suas colônias, sendo um estímulo para a construção de mais prédios teatrais no Brasil. O teatro no reinado de D. José I tinha uma função moralizante e civilizadora, que serviria para educar os costumes dos cidadãos aos moldes iluministas. Porém, quando olhamos para o ambiente colonial, devemos questionar quanto desse projeto metropolitano foi colocado em prática, sabendo que os edifícios teatrais eram construídos e mantidos pela iniciativa privada.

O que se modifica nas atividades teatrais na Colônia a partir do alvará do Marquês de Pombal e seu projeto iluminista? O que anteriormente motivou a construção das casas de ópera em um ambiente cultural dominado pelas celebrações públicas políticas e religiosas? A pesquisa investigará os processos de mudança das atividades teatrais na Colônia do século XVIII a partir dessas duas questões, buscando compreender melhor as funções do teatro no ambiente colonial e o quanto somos herdeiros desses processos históricos.

Referências bibliográficas

AVILA, A. **Resíduos seiscentistas de Minas Gerais**, v. 1. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

- _____. **O teatro em Minas Gerais: séculos XVII a XVIII.** Ouro Preto: Prefeitura Municipal, 1978.
- BRESCIA, R. de M. M. O. **C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819).** 2010. Tese (Doutorado) – Universidade de Paris IV, Paris e Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.
- _____. Os teatros públicos na capital das Minas setecentistas: da casa da Ópera de Vila Rica ao Theatro do Ouro Preto. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiro**, São Paulo, n. 52, 2011.
- BUDASZ, R. **Teatro e música na América Portuguesa.** Curitiba: Deartes; UFPR, 2008.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira.** v. I. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CARVALHO, S. Teatro e sociedade no Brasil Colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço. **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 1, 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p6-53
- JANCSÓ, I.; KANTOR, I. **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**, v. I-II. São Paulo: Hucitec; EDUSP; Imprensa Oficial, 2001.
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro.** São Paulo: Global, 1997.
- PAIXÃO, M. **O teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936.
- PRADO, D. A. **Teatro de Anchieta a Alencar.** São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SARRAZAC, J.-P. **Critique du Théâtre: de l'utopie au désenchantement.** Belfort: Circé, 2000.
- WILLIAMS, R. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

Recebido em 17/08/2015

Aprovado em 13/10/2015

Publicado em 21/12/2015